

Ute Hermanns (Berlin)

Konfliktlösungsstrategien ethnischer Probleme im Film

«A imagem do mundo passa hoje menos pela literatura, pela filosofia, do que pela imagem. Entender o mundo em que vivemos é fundamental para entender a nova qualidade da discriminação, a nova qualidade da imagem que é feita dos discriminados [...]», kommentierte Milton Santos, Professor für Geographie an der Universität São Paulo (USP) anlässlich einer Debatte im Dezember 1994 über die Rolle der Schwarzen in den brasilianischen Medien.¹

Im folgenden möchte ich einen knappen historischen Abriss der Darstellung der Schwarzen in frühen Filmen des *Cinema Novo* geben, um dann kurz besonders auf zwei Filme einzugehen: *Quilombo* (1984) von Carlos Diegues und *Macunaíma* (1969) von Joaquim Pedro de Andrade.

Eine These für die Diskussion könnte sein, daß in den 60er Jahren versucht wurde, die Diskriminierung von Schwarzen in Brasilien nicht zu vertuschen, daß aber im Zuge des erneuten Versuchs einer staatlich geförderten Filmproduktion dieses Anliegen verflacht und eine idealisierte Darstellung der Schwarzen betrieben wurde.

Nach dem Konkurs der Vera Cruz Studios in São Paulo Mitte der 50er Jahre begannen junge Regisseure, über bescheidenere Produktionsformen des brasilianischen Films und seiner Themenstellungen nachzudenken. Man wollte ein Kino, das die Realität und Problematik Brasiliens als unterentwickeltes Land wiedergab. Die Regisseure des *Cinema Novo* lehnten aufwendige Studioproduktionen ab, drehten mit kleinen Crews an lokalen Schauplätzen und einer minimalen technischen Ausstattung. Die Darsteller wurden nach einem Quotensystem honoriert, das erst nach Fertigstellung des Films in Kraft trat.

¹ Lúcia Nagib: «A imagem do negro», in: *Imagens* 4 (April 1995; Editora Daumcamp), S. 114-121, S. 120.

Dieser Filmbewegung gingen zwei Filme voraus, die bereits das Anliegen des *Cinema Novo* umsetzten: *Rio 40 Graus* (1954/55) und *Rio, Zona Norte* (1957), beide von Nelson Pereira dos Santos. Sie spielen in Rio de Janeiro und zeigen zum ersten Mal die ökonomische Kluft zwischen arm und reich in der brasilianischen Gesellschaft, weshalb sie von der Polizei verboten wurden; das unterentwickelte Brasilien sollte angesichts der Modernisierungseuphorie nicht auf der Leinwand präsentiert werden. In *Rio, Zona Norte* wird ein Sänger, dargestellt von dem Schauspieler Grande Othelo, durch seine außerordentliche Stimme und Sambatexte populär, bis er in die Hände von professionellen Plattenproduzenten fällt, die ihn schamlos ausbeuten. Am Ende seiner Laufbahn ist er restlos pleite.

Die Gutmütigkeit und Großherzigkeit der Schwarzen wird durch die Profitmentalität der Weißen konterkariert. Somit ist der Film in gewisser Weise paradigmatisch für die Absichten der Regisseure des *Cinema Novo*: Sie wollten als «Weiße» paternalistisch Partei für die benachteiligten Bevölkerungsschichten ergreifen. Diesem Ansinnen bleibt Nelson Pereira treu, wenn er 1975 seinen Film *Tenda dos Milagres* dreht, in dem er das Leben des Pedro Arcanjo nachzeichnet.

Mit *Barravento* (1961) spricht Glauber Rocha, der intellektuelle Kopf des *Cinema Novo*, eine Hommage an die Kultur der Schwarzen in Brasilien aus. Handlungsschauplatz ist ein Fischerdorf im brasilianischen Nordosten, wo das Leben in einer Dorfgemeinschaft dargestellt wird. Erstmals werden im Film afrobrasilianische Kultszenen und Gebräuche vorgestellt. Einige Jahre später stellt Glauber in seinem 16mm-Film *Cancer* Alltagsszenen nach und zeigt, wie selbst der aufgeklärte Intellektuelle dem Schwarzen immer wieder dokumentieren muß, daß er das letzte Glied der Gesellschaft ist: ein Objekt für skrupellose Ausbeutung und Diskriminierung.

Carlos Diegues dreht *Ganga Zumba* (1963) nach dem Roman von João Felício dos Santos und setzt sich mit dem gleichnamigen Anführer aus dem Quilombo von Palmares

auseinander. Dieses Thema greift der Regisseur Jahre später in seinem von *Embrafilme* finanzierten Spielfilm *Quilombo* (1984) wieder auf. Palmares stellte vom Ende des 16. Jahrhunderts bis 1695 eine große Herausforderung für die portugiesischen Eroberer dar; Mitte des 17. Jahrhunderts hatte es sich zu einer riesigen Fluchtburg in Pernambuco entwickelt, wo ca. 30 000 Menschen in verschiedenen Dörfern lebten, die um einen Berg herum lagen. Die Hauptstadt Macaco hatte zeitweilig 8 000 Einwohner, neben den Schwarzen auch Indios und Weiße.² Der Film entsteht als Beitrag im Vorfeld der für 1988 geplanten Feier zum einhundertjährigen Jubiläum der Abschaffung der Sklaverei. Der Regisseur versucht, identitätsstiftend zu wirken, denn er will die Solidarität mit den Schwarzen fördern und sich gegen den grausamen Kolonisator abgrenzen, der ja die Sklaverei begründete.

Dieser Film ist paradigmatisch für die Entwicklung der Filmbranche in Brasilien, die seit 1969 über eine staatliche Filmdistributionsgesellschaft und seit 1973 über eine Filmproduktionsgesellschaft namens *Embrafilme* verfügte. Sklaverei und Mestizentum werden salonfähig gemacht, indem die historischen Fakten beschönigt werden: Bereits in *Xica da Silva* (1976) und dann in *Quilombo* werden romantische Bilder der schwarzen Kultur evoziert, die dem Zuschauer das Gefühl geben, von der Großmütigkeit des Denkens und Handelns der Schwarzen nur lernen zu können.

Das vom Staat subventionierte Filmunternehmen wollte den internationalen Filmmarkt erobern und förderte deshalb von Anfang an die Filmprojekte der ehemaligen *Cinema Novo*-Regisseure, da diese im Ausland Erfolg hatten. Jedoch führte das Zusammentreffen der Regisseure mit dem staatsbürokratischen Apparat zu einer Verflachung der Konflikt Darstellungen und der cineastischen Aussagen. So ist *Quilombo* trotz seiner

² Vgl. Moema Parente Augel: «Die afrobrasilianische Dichtung der Gegenwart», in: Moema Parente Augel: *Schwarze Poesie — Poesia Negra*, Sankt Gallen; Köln; São Paulo: Edition diá, 1988, S. 7-33, S. 15.

hervorragenden Ausstattung und Photographie nur ein müder Zelluloidstreifen, über den viele Klischees transportiert werden. In *Quilombo* wird Palmares als paradiesische Gemeinde dargestellt, die von weitsichtigen, humanitär gesinnten und durch afrikanische Götter legitimierten Herrschern regiert wird. Der Film endet, indem Zumbi, der letzte Häuptling von Palmares, am 20. November 1695 infolge eines Verrats getötet wird.

Ein anderes Beispiel für ein identitätsstiftendes Monument in der brasilianischen Filmgeschichte ist der Film *Macunaíma* (1969). Der größte Publikumserfolg aus der Reihe der Regisseure des *Cinema Novo* setzt sich mit der gleichnamigen Rhapsodie Mário de Andrades auseinander, die als Manifest des Modernismus gilt. Joaquim Pedro de Andrade hat nicht so sehr die ethnische Harmonie zwischen der indianischen und der portugiesischen Sprache des modernistischen Autors im Blick, sondern will die spannungsträchtige soziale Situation des Brasilianers zeigen, die ihn zu einem Helden «schlechten Charakters» werden läßt. Auf diese Weise eint er das Publikum gegen die Auswüchse der Militärdiktatur. Hierbei reflektiert er im Film die Problematik der Hautfarbe und ihrer Bedeutung innerhalb Brasiliens und weist auf den gesellschaftlichen Wert der Hautfarbe angesichts der Verwandlungen des Helden hin.

Diese skizzenhaften Ausführungen ließen sich sicherlich mit einer gründlicheren Analyse neuerer Filme ergänzen. Leider fehlt im Zusammenhang dieser *mesa redonda* dafür die Zeit.